

Molière acteur comique

Comment Molière jouait-il ? Vieille question dont la réponse demeure problématique : nous disposons de peu de documents, leur caractère est le plus souvent polémique, et la vivacité de la tradition hagiographique forgée dès la mort du poète, et revitalisée par la III^e République, a jeté une sorte de chape de plomb – que la critique commence à grand-peine à soulever – sur certains aspects importants de la vie et de l'œuvre de Molière.

Cependant, des éléments nouveaux viennent modifier l'idée que nous nous faisons de cette question, qui pourrait en soi paraître purement anecdotique ; en particulier, la connaissance plus précise que nous avons aujourd'hui du théâtre populaire italien nous invite à dresser ici un nouvel état de la question et à mieux cerner les conséquences qu'elle entraîne sur l'écriture, voire sur la poétique moliéresque.

On sait que coexistent vers le milieu du XVII^e siècle deux types de jeux du comédien que tout oppose : celui de l'éloquence savante, propre des « Grands Comédiens » qui jouent le tragique à l'Hôtel de Bourgogne, et celui de la farce et du batelage, genre bas, servi par des histrions méprisés de la bonne société.

Le premier est à peu de chose près calqué sur la diction et la gestuelle oratoire traditionnelle. Une rigoureuse stylisation caractérise la déclama-

tion, qui est psalmodiée, pompeuse et ampoulée, mais aussi les gestes, parfaitement codés, les orateurs et les comédiens disposant d'ouvrages illustrés dont les gravures reproduisent de manière précise les mouvements du regard ou les positions de la main et des doigts à respecter. C'est dire que postures, intonations, articulations, timbres, tout concourt à souligner la beauté du verbe. Grimarest témoigne (tardivement) de cette pratique :

« Tout leur jeu ne consistait que dans une prononciation ampoulée et emphatique, avec laquelle ils récitaient également tous leurs rôles ; on n'y reconnaissait ni mouvements, ni passion : et cependant les Beauchâteau, les Montdory, étaient applaudis, parce qu'ils faisaient pompeusement ronfler un vers. [...] le jeu des comédiens était pitoyable pour les personnes qui avaient le goût délicat¹. »

Ce jeu parfaitement hiératique et stylisé ne visait en aucune manière, on s'en doute, l'illusion mimétique. Indifférent au contexte dramatique, l'acteur « jouait le mot » et non pas la « situation », selon le jargon du métier, c'est dire qu'il recherchait l'effet² ponctuel, aux dépens de l'ensemble. Les railleries de Molière attirent notre attention sur ce point³, lorsque Mascarille, dans *les Précieuses ridicules*, parle des comédiens qui ne se plient pas à cet usage :

« [...] ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s'arrêter au bel endroit : et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête, et ne vous avertit par-là qu'il faut faire le brouhaha ? » (scène 9).

Le second courant, issu de la farce, du batelage et de la *commedia dell'arte*, s'oppose, en tout point, à cette esthétique empesée. Caractérisé par le souci du naturel et de la vraisemblance, ce jeu plus varié invite l'acteur à s'effacer derrière le caractère de son personnage, et à « jouer la situation ». Il donne en cela une impression de spontanéité, d'autant qu'il n'est pas exclusivement tributaire du texte. C'est cette esthétique de l'art comique que Molière tente d'imposer à son retour à Paris en 1659, et que *l'Impromptu de Versailles* mentionne :

1. *La Vie de M. de Molière*, Le Febvre, 1705, rééd. Georges Mongrédien, M. Brient, 1995. Repr. Slatkine, Genève, 1973, p. 54.

2. Il semble même que cette déclamation autorise des effets violents, sauvages, faits de cris et de glapissements, ce qui expliquerait certains accidents vocaux survenus sur scène à des acteurs ayant forcé leur voix, tels que celui de Montdory, dans un passage d'imprécations de la *Marianne* de Tristan, de Montfleury dans la scène de folie d'Oreste, ou encore de la Champmeslé dans la *Médée* de Longepierre. Tallemant des Réaux en témoigne dans ses *Historiettes*.

3. Il le fait également dans *l'Impromptu de Versailles*, quand il raille le grand Montfleury (scène 1).

« Mais, Monsieur, aurait répondu le comédien, il me semble qu'un roi qui s'entretient tout seul avec son capitaine des gardes, parle un peu plus humainement, et ne prend guère ce ton de démoniaque » (scène 1).

Afin de se dégager de la polémique du temps, on peut se référer au témoignage extrêmement précieux que constitue le second tome des *Entretiens galants*, paru en 1681 ; on y voit Armande Béjart et La Grange, acteurs de la troupe de Molière, maîtriser admirablement leur art au point de créer la plus parfaite illusion sur les spectateurs, et il est permis de penser que leur manière de jouer correspond à la conception du jeu naturel cher à notre poète :

« [...] ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions ; la peinture qu'ils en font est si vraisemblable, et leur jeu se cache si bien dans la nature, que l'on ne pense pas à distinguer la vérité de la seule apparence [...].

Leur jeu continue encore, lors même que leur rôle est fini. Ils ne sont jamais inutiles sur un théâtre. Ils jouent presque aussi bien quand ils écoutent, que lorsqu'ils parlent. Leurs regards ne sont jamais dissipés ; leurs yeux ne parcourent pas les loges ; ils savent que leur salle est remplie, mais ils parlent et agissent, comme s'ils ne voyaient que ceux qui ont part à leur rôle et à leur action⁴. »

Tout ici indique le souci d'identification nécessaire de l'acteur à son rôle, même lorsqu'il n'a pas la parole, ainsi que celui de la vraisemblance, ce dont témoigne leur conscience du quatrième mur.

Patrick Dandrey pense légitimement que cette recherche de l'illusion scénique fait écho à une recherche de vérité éthique et de sincérité⁵ de la part de Molière, d'autant que l'art du comédien, fondé sur une parfaite maîtrise de soi, répond exactement aux vœux des théoriciens contemporains de l'honnêteté, idéal moral et mondain qui s'impose dans les années 1660.

Cependant, les seuls *Entretiens galants* nous offrent l'image quelque peu trompeuse d'un comédien bien « sage », pourrait-on dire, alors que de multiples témoignages concordants nous apprennent que Molière, excellent mime, de l'avis unanime, jouait constamment sur ce qu'on appelle la « grimace », c'est-à-dire sur la gestuelle, et, en particulier, sur les mimiques appuyées. D'ailleurs, ayant commencé à jouer masqué, il avait appris à suggérer tel ou tel sentiment par les postures ; et l'on imagine sans mal que,

4. *Entretiens galants*, 1681, t. II, pp. 91-96.

5. Patrick Dandrey, *l'Esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992, p. 152. Plus largement, le chapitre II contient de brillants développements sur la question du jeu.

quand il abandonna le masque, c'est naturellement la grimace qui dut prendre le relais pour exprimer les états d'âme. Un contemporain, La Neufvillennaise, témoigne de son jeu dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* :

« Il ne s'est jamais rien vu de si agréable que les postures de Sganarelle quand il est derrière sa femme : son visage et ses gestes expriment si bien la jalousie, qu'il ne serait pas nécessaire qu'il parlât pour paraître le plus jaloux de tous les hommes. [...] Jamais personne ne sut si bien démonter son visage et l'on peut dire que dans cette scène, il en change plus de vingt fois⁶. »

Témoignage confirmé par Donneau de Visé, successivement rival puis ami du poète, qui écrit dans son *Oraison funèbre de Molière* :

« Il était tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête ; il semblait qu'il eut plusieurs voix ; tout parlait en lui et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait concevoir plus de choses qu'un grand parleur n'aurait pu dire en une heure. »



6. Argument de la scène 12, éd. de 1661 (Mongrédien, I, p. 130).

Les rivaux, rétifs à ce jeu gestuel qui sentait la farce, genre méprisé entre tous, en témoignent sur un ton plus polémique :

« Les postures contribuent à la réussite de ces sortes de pièces, et elles doivent ordinairement tous leurs succès aux grimaces d'un acteur. Nous en avons un exemple dans *l'École des femmes*, où les grimaces d'Arnolphe, le visage d'Alain et la judicieuse scène du notaire ont fait rire bien des gens.

DAMIS. – Pour juger d'un ouvrage, il faut lire...

LE COMTE. – En effet,

Et voit-on, en lisant, les grimaces qu'on fait⁷ ? »

Ce point est extrêmement important dans notre optique, car, en jouant de cette manière, Molière recourt constamment à des *lazzi* parfaitement répertoriés de la tradition de la *commedia dell'arte*. Les *lazzi*, soit dit en passant, ne constituent qu'une partie de la dette énorme que Molière a contractée envers les Italiens⁸, confrères dont il admirait le talent et avec lesquels il avait partagé la salle de théâtre du Petit-Bourbon. Et il n'est plus douteux qu'il ait été profondément influencé par eux non seulement dans son jeu, mais aussi, par voie de conséquence, dans son écriture dramatique.

Notre dramaturge, tout comme les acteurs italiens, dispose d'une sorte de fonds, constitué de *lazzi*, parfois agrémentés de mouvements et de dialogues préconçus, unités modulables qu'il greffe ici et là sur une situation de parole donnée ; pratique, on le voit, qui est celle d'un homme de théâtre, plutôt que celle d'un auteur. En intégrant ainsi à son texte un grand nombre de *lazzi*, soit directement empruntés aux Italiens, soit modulés et

7. Respectivement Donneau de Visé, *Lettres sur les affaires du théâtre*, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, t. I, p. 111, et Boursault, *le Portrait du peintre*, in *ibid.*, t. I, p. 1053.

8. Claude Bourqui montre dans son ouvrage, *la Commedia dell'arte* (Sédes, 1999), que l'influence de celle-ci dépasse de loin la question des sources, point sur lequel dès le XVIII^e siècle l'acteur italien Luigi Riccoboni avait attiré l'attention. Par ailleurs, de nombreux contemporains témoignent de la filiation reliant Molière au grand Scaramouche : en particulier Montfleury dans *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé* et Le Boulanger de Chalussay dans *Élomire hypocondre* (I, 3).

regénérés par ses soins, Molière lui confère une efficacité scénique accrue. En particulier les « lazzi d'états d'âme », dans lesquels il est passé maître et qui sont partie intégrante de la peinture de ses personnages, maniaques de tout poil, bénéficiant des mêmes types de jeux de scène⁹ : peur, surprise, émerveillement, menace, colère, pleurs comiques, jalousie, galanterie, gourmandise, ivrognerie, fanfaronnade...

afin de susciter le rire, le *lazzo* est en général fortement stylisé, de sorte que les ennemis de Molière s'empressent de faire remarquer, entre autres choses, l'in vraisemblance notoire de la scène du notaire¹⁰ dans *l'École des femmes* (IV, 2) :

« La scène qu'il fait avec Arnolphe serait à peine supportable dans la plus méchante de toutes les farces ; et bien qu'elle fasse un jeu au théâtre, elle ne laisse pas de choquer la vraisemblance. Il est impossible qu'un homme parle si longtemps derrière un autre, sans être entendu, et que celui qui ne l'entend pas réponde jusqu'à huit fois à ce qu'on lui dit¹¹. »

Une seconde caractéristique du *lazzo* susceptible de nous éclairer sur le jeu de Molière est son obscénité, dimension qui se situe au-delà de la grivoiserie, fréquente dans les farces comme *le Médecin malgré lui*, et de la

9. Le texte imprimé n'en porte parfois aucune trace : la « Lettre sur la comédie de l'Imposteur » indique, par exemple, que lorsque Orgon sort de sa cachette sous la table, il se substitue à sa femme et que Tartuffe, croyant prendre Elmire entre ses bras, étreint en fait son protecteur.

10. Dans ce *lazzo*, Arnolphe poursuit un soliloque en s'interrogeant sur la situation tandis que, derrière lui, le notaire qu'il n'a pas vu s'efforce d'y répondre, car il croit qu'Arnolphe lui parle.

11. Donneau de Visé, *Zélinde*, in Molière, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1030. Mêmes reproches à propos des lazzi de frayeur d'Alain et Georgette (I, 2).

scatologie, dont les comédies « médicales » usent couramment. Le cas le plus célèbre est bien sûr celui du « le » d'Agnès, dans *l'École des femmes* (II, 5, v. 571-581) ; l'auteur des *Observations sur le Festin de pierre* nous éclaire sur les raisons de l'émoi suscité par la scène :

« Molière [*dans le rôle d'Arnolphe*], le fidèle interprète de sa naïveté [*celle d'Agnès*], tâche de faire comprendre par ses postures ce que cette pauvre niaise n'ose exprimer par ses paroles¹². »

Autre exemple tiré de la même pièce, la plaisanterie du potage :

« La femme est en effet le potage de l'homme ;
Et quand un homme voit d'autres hommes parfois
Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts,
Il en montre aussitôt une colère extrême » (II, 3).

Même scandale provoqué par ces vers, bien anodins à nos yeux, si l'on ignore que le traditionnel *lazzo* du potage, qu'on retrouve non seulement chez les Italiens mais aussi chez Rabelais¹³, implique que le comédien, joigne le geste à la parole en formant une bague avec le pouce et l'index d'une main, et qu'il y glisse le majeur de l'autre main, geste on ne peut plus obscène.

On éprouve le sentiment, à la lumière de ces quelques témoignages et analyses, que le jeu de Molière paraît dans la plupart des pièces comme saturé d'effets gestuels, au point que ses rivaux trouvent qu'il « en fait trop » ; c'est ce que dit Montfleury dans son *Impromptu de l'Hôtel de Condé* :

« ALCIDON. – Mais aux grimaces près, on peut mieux réciter,
C'est sur l'air naturel que le récit se fonde.
LE MARQUIS. – Eh mon ami, parbleu, tu n'es pas du beau monde,
Il dit, morbleu ! ces vers...
ALCIDON. – Comme il fait un amant,
*Il pourrait les mieux dire, et plus humainement*¹⁴. »

Curieux témoignage, qui n'est pas à prendre à la légère, bien que le contexte polémique nous invite à la prudence ; d'autant que Molière lui-même rapporte, afin de les justifier, les propos de ses adversaires sur les outrances de son propre jeu dans *la Critique de l'École des femmes* :

« LYSIDAS. – Et ce Monsieur de la Souche, enfin, qu'on nous fait un homme d'esprit, et qui paraît si sérieux en tant d'endroits, ne descend-il point dans

12. Rochemont, *in* Molière, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 1202.

13. *Tiers Livre*, chap. XII.

14. Scène 3, *in* Molière, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 1120. C'est nous qui soulignons.

quelque chose de trop comique, et de trop outré au cinquième acte, lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaisées qui font rire tout le monde ? » (scène 6).

Ainsi, la nature et la quantité de *lazzi* auxquels Molière recourt nous éloignent sensiblement de ces moments sereins du jeu naturel dont les *Entretiens galants* nous donnaient une idée. Il semble bien que Molière ait infléchi le jeu de l'acteur bien au-delà du naturel dont il faisait bannière, vers un autre type de stylisation, comique celle-là, et donc opposée à celle du jeu tragique qu'il reprochait aux « Grands Comédiens » de l'Hôtel de Bourgogne. En fin de compte, nous avons du mal à concevoir un jeu à la fois naturel et fortement stylisé par la grimace. Quand donc Molière grimaçait-il ? Dans quel type de pièces ? dans quels rôles ? Si on l'imagine sans peine pour Argan, Monsieur Jourdain ou Harpagon, cela paraît moins évident pour Alceste, personnage profond qu'il interprétait, on le sait, de manière comique, sans doute à grand renfort de *lazzi* de la colère et de l'exaspération. Peut-être cette revendication du naturel concernait-elle essentiellement le genre tragique, que Molière admirait et dans lequel il s'essaya longtemps sans succès¹⁵.

Si l'on veut aller plus loin et évoquer l'influence possible de son jeu sur sa poétique même, deux remarques s'imposent. D'une part, il arrive que la pratique de l'acteur pousse l'auteur à faire une sorte d'écart, sous forme d'un *lazzo* « inutile ». Car, toujours selon Claude Bourqui, les *lazzi* moliéresques sont parfois absolument gratuits ; contrairement à ce que rapporte la *doxa*, il n'est pas rare que certains de ces effets ne se justifient ni par le souci de la peinture psychologique, ni par quelque nécessité dramatique. Comment expliquer l'insertion du *lazzo* du notaire dans *l'École des femmes* (IV, 2), dont nous avons parlé plus haut, ou celui d'Alain et Georgette (I, 2), où chacun refuse d'abord d'aller ouvrir la porte à Arnolphe, puis, après la menace du maître, veut s'y précipiter avant l'autre ? De même, dans *le Misanthrope*, la plus grave des comédies, comment expliquer, à la fin de

15. Dans ses *Nouvelles Nouvelles*, après avoir dit que Molière joue « *fort mal le sérieux* », Donneau de Visé – avant sa réconciliation avec lui – ajoute ce commentaire au sujet de la représentation de *Dom Garcie de Navarre*, une comédie héroïque dont le ton est assez proche de celui du genre sérieux : « *Je crois qu'il suffit de vous dire que c'était une pièce sérieuse, et qu'il en avait le premier rôle, pour vous faire connaître que l'on ne s'y devait pas beaucoup divertir.* » Le jeu tragique de Molière suscite également les railleries de ses rivaux au plus fort de la querelle de *l'École des femmes*, et A. J. de Montfleury, le fils du célèbre comédien, en fait dans *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé* une caricature féroce.

l'acte IV, le *lazzo* durant lequel le valet Du Bois se fait tirer les mots de la bouche par Alceste, puis cherche un billet important qu'il dit finalement avoir oublié ? Il existe d'ailleurs bien d'autres exemples¹⁶ de ces *lazzi* qui ne contribuent qu'à susciter le rire du public, preuve que seule la recherche de l'effet scénique guide ici la plume de l'auteur.

D'autre part, dans les cas où un *lazzo* « utile » concourt à la peinture d'un personnage en stigmatisant par le geste l'un de ses comportements caractéristiques, il ne faut pas oublier qu'il lui préexiste ; et l'on peut se demander si le poète, loin de méditer ses portraits en pur philosophe, tel que nous le présente son hagiographie, ne procède pas de manière syncrétique, en greffant sur les données de la caractérologie traditionnelle héritée de l'Antiquité, ou sur son observation des contemporains, divers *lazzi*, « ficelles » du métier d'acteur issues d'un fonds traditionnel, que le comédien maîtrise parfaitement et qui « portent » à coup sûr.

Ces remarques conduisent à réexaminer notre conception de la génétique et de la poétique moliéresques. Car, depuis la fin du XVII^e siècle, la tradition culturelle et universitaire¹⁷ tente – au prix de bien des contorsions – de ranger le théâtre de Molière sous la bannière aristotélicienne, alors que notre poète tourne visiblement le dos à cette poétique. En effet, il s'intéresse peu à la construction d'une histoire ayant un début, un milieu et une fin¹⁸ ; l'intrigue de ses comédies, fondamentalement étrangère à un système des faits régi par le principe de nécessité, comme le veut Aristote pour le genre tragique, se présente au contraire comme fragmentée, accidentée, voire gratuite par endroits, en raison des deux primats de sa poétique. Le premier, de nature psychologique, impose la peinture d'un caractère : or,

16. Claude Bourqui cite également la séquence du faux concert, du *Malade imaginaire* (II, 5), le jeu de scène où Thomas Diafoirus fait montre de toute sa stupidité, sur le modèle du fils de la Comtesse d'Escarbagnas. De même le *lazzo* de Colin, dans *George Dandin* (III, 4).

17. L'influence italienne a été longtemps minimisée par la tradition hagiographique que nous avons évoquée au début de cet article. Dès la fin du XVII^e siècle, le rire, propre au peuple, ne pouvait être admis que s'il présentait une visée morale, en stigmatisant un vice de caractère. La *doxa* mettant au premier plan la cohérence du caractère ou la peinture des mœurs, toute éruption bouffonne fut considérée comme parasitaire, et la partie de l'œuvre directement tributaire du jeu de l'acteur fut plus ou moins ignorée ou occultée.

18. Que n'a-t-on pas dit de ses dénouements « bâclés », remarques peu pertinentes qui n'auraient de sens que dans une pièce de facture aristotélicienne.

comment peindre un caractère, conçu comme intemporel et fixe, alors qu'une fable théâtrale doit être sous-tendue par une dynamique¹⁹ ? Le poète peut-il faire autre chose que projeter plusieurs éclairages successifs sur le héros, en le plaçant dans diverses situations susceptibles de le révéler²⁰ ? Il en résulte fatalement une narrativité accidentée, progressant par touches. Quant au second primat de l'esthétique moliéresque, le rire, il est par essence un phénomène sporadique, ponctuel, qui s'accommode mal de la linéarité d'une intrigue : comment maintenir et accroître une tension comique durant cinq actes ? Car le rire exige des effets par nature concentrés, des sortes d'éclats, disposés çà et là dans la pièce ; il implique des temps de préparation, des pics, ainsi que des pauses.

Pour Molière, l'objectif premier n'est donc pas d'élaborer puis d'articuler rigoureusement des épisodes au sein d'un système des faits cohérent, mais d'exploiter le plus efficacement possible les « scènes à faire ». Nombre de ses pièces contiennent des scènes indépendantes cousues dans une intrigue relativement lâche : quel rapport y a-t-il entre les deux premiers actes du *Bourgeois gentilhomme* et la suite de la pièce, hormis la présence du héros ? Le poète privilégie l'effet ; « le rapport entre sujet (de l'œuvre) et effet (dramatique) est au détriment du premier », écrit Claude Bourqui²¹. Dans cette perspective, le *lazzo* peut bien constituer une digression appelée par la quête constante du rire, cela importe peu, car il n'a pas pour visée de faire progresser l'histoire. En somme, le théâtre de Molière se rapproche plus de la dramaturgie *dell'arte* que de la dramaturgie aristotélicienne, et il est difficile de ne pas suivre le critique sur ce point capital.

19. Nous laissons de côté la question de l'intrigue matrimoniale, qui n'est qu'un cache-misère indispensable à l'esthétique comique.

20. C'est ainsi qu'il nous montre un misanthrope face à un importun faiseur de sonnets auquel il dit ses vérités, à sa perfide et cruelle bien-aimée qui n'est heureuse qu'au milieu de sa cour de soupirants, à une intrigante qui lui propose d'agir en sa faveur par la brigue, puis à ses rivaux vaniteux et vains, dévorés par l'amour-propre, toutes situations propres à le faire sortir de ses gonds. De même pour Monsieur Jourdain : on le voit apprendre les pratiques nobles auprès de ses maîtres, fréquenter un grand seigneur, tenter de séduire une belle marquise, se heurter au bon sens prosaïque de son épouse, puis s'élever avec délices à la dignité de *mamamouchi*. Le portrait est achevé ; le poète a réuni, pour ainsi dire, les « scènes à faire ».

21. C. Bourqui, *la Commedia dell'arte*, op. cit., p. 140.

C'est dire que, dans le cas d'un auteur-acteur, la pratique du comédien revêt une fonction probablement plus importante qu'on ne le croit dans la conception d'une esthétique, car elle contribue à ouvrir les voies à l'écriture et à la poésie. Les effets scéniques liés au jeu de l'acteur concourent ainsi à déterminer la physionomie d'un rôle :

« Shakespeare acteur, Molière acteur, ce ne sont point des hasards. C'est le corps, encore une fois qui doit commencer : c'est le corps qui doit chercher l'idée²². »

Alain avait vu juste !

GABRIEL CONESA



22. Alain, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, Gallimard, 1931, pp. 119-120.